

D'Andrea, Patricia Liria

¿Gestión de conflictos? El papel del oïkos y de la mujer en contextos de guerra en la tragedia de Esquilo

6º Coloquio Internacional. Agón: Competencia y Cooperación. De la antigua Grecia a la Actualidad

19 al 22 de junio de 2012

CITA SUGERIDA:

D'Andrea, P. L. (2012) ¿Gestión de conflictos? El papel del oïkos y de la mujer en contextos de guerra en la tragedia de Esquilo [en línea]. 6º Coloquio Internacional, 19 al 22 de junio de 2012, La Plata, Argentina. Agón: Competencia y Cooperación. De la antigua Grecia a la Actualidad. En Memoria Académica. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4026/ev.4026.pdf

Documento disponible para su consulta y descarga en **Memoria Académica**, repositorio institucional de la **Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FaHCE)** de la **Universidad Nacional de La Plata**. Gestionado por **Bibhuma**, biblioteca de la FaHCE.

Para más información consulte los sitios:

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar>

<http://www.bibhuma.fahce.unlp.edu.ar>



Esta obra está bajo licencia 2.5 de Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 2.5

¿GESTIÓN DE CONFLICTOS? EL PAPEL DEL OÍKOS Y DE LA MUJER EN CONTEXTOS DE GUERRA EN LA TRAGEDIA DE ESQUILO

PATRICIA LIRIA D'ANDREA

Facultad de Filosofía y Letras – Universidad de Buenos Aires
(Argentina)

εὐροῦσα μῶμον ἐς μάχην κορύσσεται.
Semónides, *Yambo de las mujeres*, 105.

RESUMEN

Mirón Pérez (2010) señala que la mujer, por su condición inferior respecto del varón, estaba obligada a utilizar las herramientas de la persuasión para resolver conflictos dentro del *oîkos*. En efecto, está impedida de usar la fuerza física.

Sin embargo, dado el correlato entre los conflictos bélicos y los conflictos internos del hogar en la tragedia griega, tenemos que revisar qué formas de persuasión e incluso qué formas sutiles de violencia ejercen las mujeres, de modo no solo de resolver conflictos, sino principalmente de generarlos. Pensemos entonces en la mujer y el hogar como generadores de conflictos, más que como disuasores: por ejemplo las mujeres del coro de *Los Siete contra Tebas*, e inclusive Atosa en *Los Persas*, entre otros ejemplos.

ABSTRACT

Mirón Pérez (2010) pointed out that the woman, by their lower status with respect to the male, was obliged to use the tools of persuasion to resolve disputes within the *oîkos*. Indeed, it is precluded from using physical force. However, given the correlation between armed conflicts and internal conflicts of the household in Greek tragedy, we must review what forms of persuasion and even subtle forms of violence put women, not only for resolving conflicts, but mainly for generating them. Think then of women and home as generators of conflicts, rather than as deterrents: for example the women of the chorus of the *Seven against Thebes*, and even Atossa in the *Persians*, among other examples.

PALABRAS CLAVE:

Siete contra Tebas-Persas-mujeres-conflicto.

KEYWORDS:

Seven against Thebes-Persians-women-conflict.

La tragedia griega nos presenta un espectáculo privilegiado de conflictos que se despliegan en los espacios míticos pero que suponen reflejos de rasgos de la sociedad que produce esos textos. La búsqueda de estos rasgos es nuestro objetivo, teniendo en cuenta la necesidad del poeta de hacer cercanos a su época a los personajes que transitan estas obras, y dada la reflexión sobre su propia sociedad que los textos que hemos heredado nos aportan.

En esta oportunidad, dentro del marco del Proyecto UBACyT en el que investigo, la reflexión se extiende hacia las problemáticas relaciones que se establecen dentro y fuera del *oîkos* entre los protagonistas masculinos y femeninos que alternan en las obras que vamos a analizar.

Las dos tragedias que nos ocupan, *Persas* y *Siete contra Tebas* de Esquilo, presentan interacciones entre hombres y mujeres que, en mayor o menor medida, pueden analizarse como problemáticas, ya sea *in praesentia* como *in absentia*.

En su artículo “Nada que ver con Ares: mujeres y gestión de conflictos en Grecia antigua” (2010), Mirón Pérez da cuenta de la posición de la mujer griega en relación con la guerra. Efectivamente, la mujer ateniense no iba a la guerra, y es evidente que no estaba en condiciones de hacer uso de la violencia física, sino que recurrían generalmente a la persuasión y a terceros varones. En este sentido, justamente para sostener su posición, la autora abre su artículo con una cita de *Suplicantes* de Esquilo, en la que el Coro de las Danaides dice a su padre que el sexo femenino no tiene nada de Ares.¹ Sin embargo, este “no estar Ares en la mujer” no implica que la mujer necesariamente tome la responsabilidad de resolver conflictos. Como en otro trabajo² hemos señalado, en la misma obra las muchachas se valen de una serie de actos de habla que pudimos identificar como negativos para la figura del rey Pelasgo. Es decir, que las muchachas se valen de la amenaza para cumplir sus designios, generando, en efecto, un conflicto bélico entre dos naciones por su huida. Sin detenernos a mencionar las heroínas trágicas que en efecto toman la decisión de ejercer la violencia abiertamente, y en ese sentido podemos interpretarlas como masculinizadas (Clitemnestra, Medea, etc.), trataremos de demostrar que las mujeres de las tragedias que nos ocupan son capaces de generar conflictos inclusive desde lugares netamente femeninos, sin tener que adquirir para ello rasgos masculinos.

¹ Mirón Pérez, Dolores (2010: 55). La cita de *Suplicantes* corresponde al verso 749:

γυνὴ μονωθεῖσ' οὐδέν: οὐκ ἔνεστ' ἄρης.

² D'Andrea, Patricia (2009) “Las chicas superpoderosas (Acerca de *Suplicantes* de Esquilo), en Nora Andrade (2009) (ed.) *Estrategias discursivas en la Grecia Antigua*, Buenos Aires, Eudeba.

Como señala Zeitlin (1990: 104ss.), uno de los principios organizadores de la tragedia de Esquilo es la confrontación e interacción de las polaridades masculino/femenino. Inclusive, los caracteres dramáticos están contrastados, por ejemplo, como vamos a ver, entre las mujeres tebanas aterrorizadas de los *Siete* y un Etéocles en principio calmo, entre otros casos. Estas distinciones reflejan en cierta medida las configuraciones ideológicas de la división entre los sexos en la sociedad ateniense, y sus transgresiones son propias del drama.

En el contexto de la guerra, las mujeres aparecen como grupos en soledad, a la espera de sus hombres que se hallan en combate, mientras sostienen el *oîkos* con el lecho vacío. No son entonces extraños a la escena trágica los sentimientos de temor e incertidumbre que invaden el discurso femenino.

Siete contra Tebas

La tragedia, tercera de la trilogía junto con *Layo* y *Edipo*, ambas perdidas, refiere la invasión a Tebas de los ejércitos aliados de Polinices, con la finalidad de recuperar el trono de la ciudad a manos de Etéocles, hermano del primero e hijos ambos de Edipo. Se cumple, en efecto, la maldición familiar del padre, y ese fantasma sobrevolará la pieza completa.

El soberano aparece en principio meditado y centrado en su capacidad de gobernar, y solamente teme la posibilidad de que se lo responsabilice de una eventual derrota. A la hora de decidir cuáles serán los capitanes que defenderán cada puerta, lo hace estratégicamente, sopesando en cada caso lo que es más conveniente según el enemigo sorteado.

Sin embargo, el Coro, el colectivo de mujeres, resulta un contrapunto entre el comienzo calmo de Etéocles y el desatado terror que ellas manifiestan desesperadamente. De hecho, Vellacott (1979-80: 212) llega a preguntarse por qué Esquilo elige a este grupo de mujeres “semi-histéricas”, pudiendo

cambiarlas por otro interlocutor más productivo, que genere algún tipo de decisión o al menos de información. Pero es evidente aquí la necesidad de Esquilo, que se manifiesta en general en su obra, de poner en relación el *génos* con la *pólis*. Efectivamente, son las mujeres del Coro las que se encargan de poner en relación al soberano con su padre, es decir, con su *oîkos*: ὦ φίλον Οἰδίπου τέκος (v. 203).

También son ellas las que señalan la iniquidad de derramar la sangre fraterna:

Χο. ὠμοδακῆς σ' ἄγαν ἥμερος ἐξοτρύν-
νει πικρόκαρπον ἀνδροκτασίαν τελεῖν
αἵματος οὐ θεμιστοῦ.

Ἐτ. φίλου γὰρ ἐχθράμοι πατρὸς τάλαιν' ἀρὰ
ξηροῖς ἀκλαύτοις ὄμμασιν προσιζάνει,
λέγουσα κέρδος πρότερον ὑστέρου μόρου.

Χο. ἀλλὰ σὺ μὴ 'ποτρύνου: κακὸς οὐ κεκλή-
ση βίον εὖ κυρήσας: μελάναιγίς δ': οὐκ
εἴσι δόμων Ἑρινύς, ὅταν ἐκ χειρῶν
θεοὶ θυσίαν δέχωνται;

(vv. 692-701)

Para Etéocles, la “negra maldición del padre” justifica (*gár*, 695) el acto inicuo (*themistoû*, 694) de derramar la sangre del hermano. El Coro entiende que la maldición persistirá, y llama a evitar este derramamiento voluntario de sangre fraterna. En este sentido, se evidencia en Etéocles un odio previo a su hermano, que justifica ir a enfrentarlo directamente, sin la intención de torcer la maldición de Edipo. Etéocles, por supuesto, se niega a ceder.

Además, en el transcurso de la tragedia se evitan las referencias directas a la justicia de la causa, tal como luego retomará Eurípides en *Fenicias*, pero esta vez cambiando estratégicamente de interlocutor, que será no casualmente, en esta oportunidad, su **madre** Yocasta.³ Es decir, no hay referencias a si Polinices es

³ Justicia que sí está mencionada en *Fenicias*, 154-5:

culpable de armar un ejército contra su ciudad, o si se entiende que lo haya hecho porque Etéocles había incumplido el trato de gobernar alternativamente un año cada uno. Según Vellacott (1979-80: 218), esta falta de referencias estaría ligada al odio de Etéocles hacia su hermano, y su cuota de culpa en la invasión que Polinices decidió contra su propia patria. Más allá de esta disquisición, la función de Coro es sentenciar permanentemente el lazo de parentesco que los liga,⁴ hecho que finalmente es reconocido por Etéocles:

Έτ. ὦ θεομανές τε καὶ θεῶν μέγα στύγος,
ὦ πανδάκρυτον ἄμὸν Οἰδίπου γένος:
ὦμοι, πατρὸς δὴ νῦν ἀραὶ τελεσφόροι.
(vv. 654-6)

En este momento, Etéocles muestra finalmente su desesperación por lo que implica formar parte de la casa de Edipo, y esta violenta confesión explica las razones de su incomodidad ante las referencias del Coro hacia su propio *oîkos*.

El coro pone en nivel de igualdad a las mujeres con los hombres:

Έτ. ὦ Ζεῦ, γυναικῶν οἶον ὥπασας γένος.
Χο. μοχθηρόν, ὥσπερ ἄνδρας ὦν ἀλῶ πόλις.
(vv. 256-7)

Es decir, en la desgracia de la guerra no hay distinciones de sexo.

En definitiva, las mujeres de este Coro de *Siete contra Tebas* con su femenina insistencia reubican al *politikòs anér* en el lugar maldito de su *oîkos*, y le recuerdan, tal vez, su posible culpa en la guerra que se está desarrollando. Como señala Cadwell (1973: 222), la madre de los hermanos, Yocasta, ya ha muerto, pero su lugar en esta historia pasa a tomarlo la ciudad de Tebas, en un movimiento pendular entre *oîkos* y *pólis* que está a cargo del Coro.

Πα. εἴη τάδ', ὦ παῖ. σὺν δίκῃ δ' ἤκουσι γῆν:
ὃ καὶ δέδοικα μὴ σκοπῶσ' ὀρθῶς θεοί.

⁴ En efecto, el canto coral que sigue a la partida de Etéocles hacia su destino final refiere, por si fuera necesario, la historia de las tres generaciones malditas: Layo, Edipo y sus hijos.

Los Persas

En otro de sus textos, Mirón Pérez (2000: 103ss.) indaga en el paralelismo entre poder público masculino en la *pólis* y el poder o eventual autoridad femenina en el interior del *oîkos*. A tal fin, revisa las fuentes que aluden al cogobierno de la casa por parte de ambos esposos, para su correcto funcionamiento. Así, en la *Política* de Aristóteles, en el *Económico* de Jenofonte y en el *Económicos* de Pseudo Aristóteles se menciona la necesidad de que el *oîkos* se constituya en una sociedad entre hombre y mujer, con el fin no solo del bien común interno a la casa, sino también para bien de la sociedad entera. Como es sabido, la división de tareas tradicional entre hombres y mujeres está remarcada en las obras mencionadas. Así, la presencia de mujeres en la casa es necesaria, y el funcionamiento del *oîkos* es inconcebible sin la presencia femenina, hecho que resulta, inclusive, un motivo de orgullo (Jenofonte, *Económico*. 9, 19). No obstante, se entiende que una sociedad patriarcal no está en condiciones de otorgar a la mujer demasiado espacio, y los textos dejan en claro que la máxima autoridad de la casa es el varón.⁵ Así, el lugar de autoridad que la mujer podría ejercer en el *oîkos* se encuentra sometido a la potestad del varón. Con todo, uno de los ejemplos⁶ de mediadora para la autora es la figura de la madre, la mujer con mayor autoridad en la familia. Veremos en qué medida esta suposición es válida para la tragedia *Persas* y su protagonista la reina.

Los Persas, tragedia de tema histórico, fue representada en 472, ocho años después del hecho al que alude: la batalla de Salamina, que constituyó una victoria para los griegos, definitiva de las Guerras Médicas. La desigualdad y

⁵ Mirón Pérez (2000: 109).

⁶ Da el ejemplo del caso en el que Demóstenes defiende su propio patrimonio, la autora da cuenta del rol fundamental que ejerció la madre del orador como depositaria de la confianza del esposo a la hora del testamento, a pesar del ulterior mal uso que hizo el tutor de los bienes. Cfr. Foxhall (1996: 133-152).

el desequilibrio entre ambos rivales es puesta de manifiesto desde el principio, donde el enemigo derrotado es señalado como el más rico, fuerte, poderoso, inclusive por momentos heroico, pero que en su gran potencial termina traspasando los límites de la moderación e incurriendo en *hýbris*.

En la escena de *Persas*, se erige la figura de la reina madre⁷ como protagonista en diálogo con el Coro de Ancianos, y gestora de la aparición del fantasma de Darío, con el que dialoga acerca del futuro de Persia. La reina constituye el nexo entre tres miembros sucesivos de la dinastía: su esposo, el fallecido Darío, su hijo, el rey vencido, Jerjes, y su padre, el rey Ciro. Por lo que vemos, la reina coagula una serie de relaciones de parentesco: hija, madre, esposa, en esta cadena dinástica entre tres generaciones reales. Como señala McClure (2006: 72), la historia no se cuenta a partir de un Herald, o de algún otro personaje masculino, sino "instead, the *Persae* tells the story through the eyes of a mother."

Interviene entre los versos 150 y 851, es decir, es el personaje que mayor incidencia tiene en la obra, a más del Coro. Y esto no se limita a su presencia en escena, sino que además recibe de parte del Herald todo el informe de la derrota, decide la invocación a Darío y le retransmite el informe de situación.⁸

Para pensar en el grado de conflictividad que pudo haber surgido de la figura de la reina, hay que analizar el grado de incidencia que pudo haber tenido en su hijo, es decir, en términos generales, qué grado de influencia solían tener las mujeres en tanto madres. En este sentido, Foxhall (1996: 140) señala que las mujeres, en tanto madres, eran "essential in creating the political status of their households, their sons and daughters, and upholding the citizen status

⁷ Algunos autores no mencionan a la reina por su nombre, Atosa, en razón de que la pieza no lo menciona (Cf. McClure, 2006: 71, n. 1, y Hall 1997: 121). Dado que figura en el listado de personajes, probablemente por influjo de Herodoto o de los escolios, con el solo fin de identificarla utilizaremos su nombre y su *status* indistintamente.

⁸ Históricamente los datos que aporta Herodoto no coinciden con la obra teatral, dado que el historiador (7.52) señala que Jerjes dejó a su primo Artabano a cargo del gobierno durante esta expedición.

of their male relatives and affines.” En efecto, la relación madre-hijo (en especial hijo varón) era bastante cercana.⁹ Obviamente, la extendida presencia en escena de la reina madrea se contrapone con el hecho de que no está presente en el momento de la llegada de Jerjes, y este hecho evita disputas abiertas, pero veremos en qué medida incide sutilmente en el Coro y en Darío, ejerciendo su influencia sin agresividad.

Volviendo a la reina Atosa, vemos que deja el palacio "dorado" y la alcoba de Darío y suya (es decir, sale del *oîkos*) por la inquietud que le producen sus sueños nocturnos (de las dos mujeres que son uncidas al carro). Ante la madre del rey, el coro se arrodilla, en un movimiento que tiene dos funciones distintas en la escena trágica: dar cuenta de la autoridad de la reina ante el Coro de Ancianos, y, demás está decirlo, generar en el espectador ateniense cierto rechazo por la actitud de prosternarse ante un humano.

Por supuesto que esta reina no está al tanto de los asuntos de estado, dado que pregunta por las actividades de su hijo sin saber siquiera dónde queda Atenas.¹⁰ No es la intención, por lo tanto, mostrar una *basíleia*, sino que queda claro que la reina madre no está a cargo de los asuntos públicos, sino que sale urgida por sus inquietudes maternas, simbolizadas en el sueño mencionado. Al principio, la reina da seguridad legal al Coro al señalar que el rey seguirá siendo rey gane o pierda:

...εὖ γὰρ ἴστε, παῖς ἐμὸς
πράξας μὲν εὖ θαυμαστὸς ἂν γένοιτ' ἀνὴρ,
κακῶς δὲ πράξας, οὐχ ὑπεύθυνος πόλει
(vv. 211-214)

Una vez que el Mensajero da noticias sobre la derrota, la reina madre poco a poco va dando detalles de la personalidad de Jerjes. Su uso reiterado del término "*paîs emós*" (vv. 177, 189, 197, 211, 233, 352, 473, 476, 529) lo señala

⁹ Iseo 11.17

¹⁰ No así en Herodoto, según el cual la reina misma convenció a Darío de invadir Grecia (3.134).

como inmaduro y mortal, hijo de madre mortal como él. Su inmadurez implica incompetencia para el gobierno, y su impetuosidad (*thoúrios*, vv. 73, 718, 754) es asociada a su juventud.¹¹

En la escena en la que Darío es invocado a la luz, la contraposición entre el rey vivo y el rey muerto también es sutilmente violenta para la figura de Jerjes, marcada en especial por la distinción lleno/vacío (la tierra asiática abundante en riquezas, fecundidad, hijos, hombres, etc., bajo el reinado de Darío, y vacía o mejor, vaciada gracias a Jerjes)

Es Jerjes el responsable de toda la catástrofe, según la reina madre:

παῖς ἐμὸς πράξειν δοκῶν
τοσόνδε πλῆθος πημάτων ἐπέσπασεν.
(vv. 476-477)

A pesar de todo, la reina se ocupa de su hijo como madre, pidiendo al Coro que lo consuele y preocupándose por sus vestidos. Sin embargo, su desaparición absoluta de la escena deja flotando todas sus sutiles acusaciones.

La posterior aparición de Jerjes, totalmente solo y con las prendas destrozadas, degrada aun más la figura del rey vencido, que ni siquiera hace uso de la palabra a través de una *rhêsis*, sino que sin *lógos*, solo con lamentos, cierra la cadena de degradación.

In absentia, su madre, la reina, dejó en absoluta desnudez al hijo pródigo, sin vestidos pero también sin amparo y sin *lógos*.

BIBLIOGRAFÍA

CALDWELL, Richard (1973) "The Misogyny of Eteocles", en *Arethusa*, vol. 6.2: 197-231.

¹¹ McClure (2006: 84).

- FOXHALL, Lin (1996) *The Law and the Lady: Women and Legal Proceedings in Classical Athens*", en L. Foxhall & A. D. E. Lewis (eds.) *Greek Law in its Political Setting: Justifications Not Justice*. Oxford U. P.: 133-152.
- GARCÍA NOVO, Elsa (2005) "Las dos caras del protagonista en *Los Persas* de Esquilo", en *CFC (G) Estudios griegos e indoeuropeos*, 2005.15: 49-62.
- HALL, Edith (1997²) (ed., trad., com.) *Aeschylus/Persae*, Warminster, Aris & Phillips Ltd.
- MCCLURE, Laura (2006) "Maternal Authority and Heroic Disgrace in Aeschylus's *Persae*", en *TAPhA* 136: 71-97.
- MIRÓN PÉREZ, Dolores (2000) "El gobierno de la casa en Atenas clásica: género y poder en el *oîkos*", en *Stud. hist., Ha. Antig.* 18: 103-117.
- MIRÓN PÉREZ, Dolores (2010) "Nada que ver con Ares: mujeres y gestión de conflictos en Grecia antigua", en Almudena Domínguez Arranz (ed.) *Mujeres en la Antigüedad clásica. Género, poder y conflicto*, Madrid: 55-76.
- PAGE, Denys (1972) *Aeschyli Septem quae Supersunt Tragoedias*, Oxford.
- VELLACOTT, Philip (1979/1980) "Aeschylus 'Seven against Thebes'", en *CW* 73.4: 211-219
- ZEITLIN, Froma (1990) "Patterns of Gender in Aeschylean Drama: *Seven against Thebes* and the Danaid Trilogy", en Mark Griffith & Donald Mastronarde (eds.) *Cabinet of Muses: essays on classical and comparative literature in honor of Thomas Rosenmeyer*, Atlanta: 103-115.